



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Podróż jako teoria widzenia : co się zdarzyło pewnego lata nad rzeką Wye

**Author:** Tadeusz Sławek

**Citation style:** Sławek Tadeusz. (2004). Podróż jako teoria widzenia : co się zdarzyło pewnego lata nad rzeką Wye. W: E. Malinowska, D. Rott, A. Budzyńska-Daca (red.), "Wokół reportażu podróżniczego" (S. 69-86). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

TADEUSZ ŚLAWEK  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Podróż jako teoria widzenia Co się zdarzyło pewnego lata nad rzeką Wye

### Sceneria

Stare, powstałe w orogenezie kaledońskiej Góry Kambryjskie, z których zboczy spływa Wye, nie przekraczają 1085 metrów; zbudowane ze skał osadowych i wulkanicznych, wygładzone przez lodowce plejstoceny i pocięte rzekami, zaokrągliły się w kopulaste wzniesienia, na których wypasają się owce. Rzeką Wye bierze swój początek na wschodnich zboczach góry Plynlimon w Walii, w bezpośrednim sąsiedztwie źródeł innej, znaczniejszej rzeki Severn, z którą połączy się w mieście Chepstow, wtedy gdy Severn będzie już wpadał do wód Zatoki Bristolskiej. Nim jednak to nastąpi, Wye wije się przez około 200 kilometrów, płynąc na południe, meandrując – zwłaszcza na granicy między hrabstwami Monmouth i Gloucester – wśród szczególnej urody wzgórz. Znamienity poeta preromantyczny Thomas Gray, który płynął rzeką w 1770 roku, zostawił notatkę, w której przedstawia krajobraz towarzyszący biegowi Wye jako „ciąg niewypowiedzianych wprost cudów”<sup>1</sup>.

### Postaci

William Gilpin, wykształcony w Queen's College w Oksfordzie, osiadł jako nauczyciel szkolny i wikariusz kościoła w Boldre. Znany jako autor

---

<sup>1</sup> Cyt. w: M. Andrews: *The Search for the Picturesque. Landscape, Aesthetics, and Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford 1989, s. 89. Wszystkie cytaty anglojęzyczne – o ile nie zaznaczono inaczej – w przekładzie mojego autorstwa.

książek opisujących odbyte przezeń podróże, wytrwały poszukiwacz tego, co malownicze. Pejzażysta amator utrwalający widoki akwarelami, które dołączał do swoich prac. Być może góry Szkocji i Walii, po których wędrował, miały urozmaicić mu smutek i melancholię Boldre, miasta położonego na płaskiej, przymorskiej nizinie opodal Southampton w Hampshire. Już po śmierci w 1804 roku upamiętniony został serią trzech heroikomicznych poematów pióra Williama Combe'a, z których pierwszy i najistotniejszy *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque* ukazał się w roku 1809 i w 1812 roku został ozdobiony 31 akwarelami wybitnego malarza Thomasa Rowlandsona.

## Tekst

Gilpin wybrał się łodzią w podróż po rzece Wye latem 1770 roku. Spływ rozpoczął się w mieście Ross, zapewne w pobliżu utrwalonego na licznych szkicach mostu, gdyż już 35 lat wcześniej, nim Gilpin zaczął poszukiwać nad Wye malowniczości, John Egerton, biskup Durham, zaksztował uroków tej wodnej wędrowki i rekomendował je następnym pokoleniom<sup>2</sup>. W czasach Gilpina żegluga była więc już przedsięwzięciem handlowym uprawianym przez co najmniej 8 łodzi o trzyosobowej załodze każda oraz zaopatrzonych nie tylko w chroniące przed deszczem lub słońcem zadaszenia, lecz również w stoliki służące czynieniu notatek i rysunków. „Brzegowość” doświadczenia rzecznej żeglugi jest szczególnie istotna, gdyż stwarza generalną ramę widzenia i myślenia. Z jednej strony przez to, iż pole naszej percepcji uwarunkowane jest linią brzegową i jej rzeźbą (Gilpin pisze, że jakość widoku rozciągającego się z rzeki zależy od „dwóch bocznych ekranów”, *two side-screens*), z drugiej przez fakt, iż jedynie drewniane burty łodzi, jej podłoga i zadaszenie oddzielają nas od wody i powietrza. Gilpin, wędrując rzeką Wye, znajduje się stale w ramie jej brzegów i desek złączonych w niezwykle piękny i funkcjonalny kształt rzeczno-statku. Dostęp do pejzażu, do tego, co widzi Gilpin, zależy od tych właśnie ram, od tego parergonu. Zauważa Derrida, iż „dostęp [*l'abord*] odesłałby nas do górnoniemieckiego *bort* („stół, deska, pokład okrętowy”)” i dodaje za słownikiem Littré, iż *le bord* układa się w cały łańcuch znaczeń:

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 89.

Pierwsze z nich to pokład okrętowy, to znaczy coś zrobionego z desek, a następnie to coś, co – za sprawą metonimii – tworzy obrzeże, zamyka w sobie, ogranicza, jest najbardziej na skraju.<sup>3</sup>

Przez następne 12 lat manuskrypt pracy Gilpina, zatytułowanej *Observation on the River Wye* krążył w odpisach wśród miłośników pejzażu i sztuki architektury ogrodowej, aby wreszcie ujrzeć światło dzienne w 1782 roku, po tym jak znany malarz Paul Sandby sporządził serię akwafort, bliższych efektem akwarelom Gilpina i tym samym umożliwił reprodukcję oryginalnych szkiców naszego podróżnika. Dokonał tego zresztą siostrzeniec filozofa malowniczości William Sawrey Gilpin najpierw dość prymitywną metodą rytowania i ręcznego podmalowywania, lecz druga edycja książki Gilpina szczyła się już znacznie doskonalszymi reprodukcjami wykonanymi techniką akwatinty.

## Podróż

Zadaniem, które postawił sobie Gilpin, było stworzenie praktyki podróżowania opartej na szczególnej świadomości pejzażu. Podróż utraciła charakter dialogu, który pragnie jej przywrócić dzieło uczonego wikariusza z Boldre. Nowoczesna peregrinacja służy poznaniu natury lub dzieł człowieka jako odrębnych fenomenów. Otwierając księgę rzecznej podróży, Gilpin przyznaje, że „podróżujemy w różnych celach”<sup>4</sup>, ale wszystkie one pozostają albo w kręgu przyrody (wędrujemy, aby „przyglądać się pięknu przyrody”), albo kultury (podróżujemy, by „oglądać ciekawe dzieła sztuki”). Z kolei cel podróży w stronę „poszukiwania produktów przyrody” czy poznawania „różnych ustrojów i sposobów życia” pozwala mniemać, że Gilpin z jednej strony ceni wędrówkę, traktuje ją jako element ludzkiej ekonomii i konstrukcji społeczeństwa, z drugiej zaś przestaje mu to wystarczać, skoro zaznacza w drugim akapicie, iż jego dziełko (*little work*) przedstawia czytelnikowi „nowy przedmiot poszukiwań”. Jesteśmy więc w połowie drogi między oświeceniowym uznaniem ruchu jako wyznacznika ożywienia umysłowego i ekonomicznego, a romantycznym wyzwaniem podróży jako ontologicznego żywiołu człowieczego.

<sup>3</sup> J. Derrida: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s. 65.

<sup>4</sup> W. Gilpin: *Observations on the River Wye*. Oxford–New York 1991, s. 1. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

Człowiek oświecenia, nawet jeżeli podróżuje (a zdarza się to często), czyni to po to, aby przyłożyć rękę do wznoszenia gmachu gospodarki i kultury społeczeństwa. Wędruje się po to, żeby więcej rzeczy zmieniało miejsce (handel), a przez to bardziej służyło równomiernemu i przewidywalnemu rozwojowi struktury społecznej. Gdy Gilpin mówi, iż podróżujemy po to, by poszukiwać wytworów przyrody, ma na myśli to, co wiele dziesiątek lat wcześniej przyświecało Francisowi Baconowi, gdy pisał w *Novum Organum*, że „królewska władza człowieka nad rzeczami zależy w zupełności od stanu sztuk i nauk”<sup>5</sup>. Niedaleko odnajdziemy również Davida Hume’a z jego przekonaniem, iż

Gdy kwitnie przemysł i rzemiosło, ludzie znajdują stałe zajęcie, które samo w sobie jest im już nagrodą obok tych przyjemności, które niesie z sobą owoc ich pracy.<sup>6</sup>

Gdy nasz podróżnik łączy „wytwory przyrody” z „ustrojami i sposobami życia”, nie możemy nie odczytać w tym myśli Montesquieugo dowodzącego, że

Handel leczy z niszczycielskich przesądów: jest to nieomal powszechne prawidło, że wszędzie, gdzie istnieją łagodne obyczaje, istnieje handel; wszędzie gdzie jest handel, panują łagodne obyczaje.<sup>7</sup>

Romantyczny wędrowiec przemierza odległości zgoła w innym celu: nie pragnie niczego stabilizować i utrzymywać, a przeciwnie – przedstawiając się wszędzie jako „obcy”, dąży do wprowadzenia niepokoju, który jest jego udziałem. Jedynie powierzchownie człowiek jest „obcym” dlatego, że jako turysta pojawia się w miejscu o innej kulturze, innym języku i egzotycznym krajobrazie. W istocie natomiast „obcość” człowieka polega na tym, że pozostaje on niezrozumiałym dla samego siebie, a przy przenikliwszym spojrzeniu codzienny krajobraz, coraz widoczniej zdominowany przez maszynerie i instytucje produkcji dóbr, ukaże mu się jako wariant zimowej ziemi spustoszonej. Powstały ponad 40 lat później niezwykły cykl pieśni Wilhelma Müllera i Franza Schuberta *Die Winterreise* stanowi doskonały przykład metamorfozy podróży od wędrówki ruchliwymi i bezpiecznymi traktami w stronę światła poznania i stabilności, do owego *Grosse Wanderschaft* omijającego wytyczone szlaki i prowa-

<sup>5</sup> F. Bacon: *Novum Organum*. Oxford 1889, Book 1, aph. 129.

<sup>6</sup> D. Hume: *Essays*. Indianapolis 1987, s. 270.

<sup>7</sup> Ch.L. Montesquiusz: *O duchu praw*. Przeł. T. Żeleński [Boy]. Kraków 2003, s. 302.

dzącego do mgieł ciemności. Otwierająca cykl pieśń *Gute Nacht*, w której wędrowiec jest outsiderem doświadczającym niemożności poznania świata, a nie powierzchownie poznającym świat turystą („Fremd bin ich eingezogen, / Fremd zieh' ich wieder aus”<sup>8</sup>), droga jedynie śnieżnym bezdrożem znaczonej śladami dzikich zwierząt („Der Weg gehüllt in Schnee [...] Und auf den weissen Matten / Such; ich des Wildes Tritt”), i w której miłość jest również formą podróży („Die Liebe liebt das Wandern”), odchodzi radykalnie od pochwały porządku Hume’a i Montesquieuego.

Między tymi dwoma skrajnościami podróżuje łodzią po rzece Wye wikariusz z Boldre. Jeszcze podziwiał oświeceniową wędrówkę w praktycznym celu poznawania świata i doskonalenia społecznego obyczaju; już dostrzega niebezpieczny urok wędrówki pozbawionej łaski zakończenia prowadzącej do samego człowieka i jego ontologicznej otchłani, która jest jego losem. Pierwsza droga już mu nie wystarcza, drugiej jeszcze się lęka.

## Teoria i natura

Gilpinowski podróżny ma być człowiekiem mniej teoretycznym. „Mniej teorii” jest postulatem Gilpina mającym nadać kierunek naszemu myśleniu, które, podążając tą ścieżką, może uchronić się przed „zimną” pewnością oświeceniowego rozumu, a także przed „gorącymi” fantazmatami wyobraźni romantycznej. Człowiek i natura potrzebni są sobie nie po to, aby się zagubić w projekcjach wyobraźni, lecz dlatego, aby wzajemnie się korygować. Dzięki określonemu sposobowi obserwacji natury człowiek jest bardziej „człowieczy”; dzięki określonej metodzie spoglądania na człowieka natura jest bardziej „naturalna”.

Drugi akapit trawelogu Gilpina, dzięki niebanalnym znakom interpunkcyjnym, zawiera kilka ciekawych spostrzeżeń. „Niniejsze dziełko” czytamy,

podsuwa podróżnikowi pewien nowy cel; nie chodzi już o to, aby przyglądał się jedynie obliczu danej krainy; chodzi o to, by, przyglądając się jej, czynił to wedle prawideł malowniczego piękna (*picturesque beauty*): zatem, aby nie opisywał jedynie, lecz aby opis danej scenerii naturalnej dostosowywał do zasad pejzażu sztucznie stworzonego; w ten sposób otwierają się źródła tych przyjemności, które wyprowadzają się z takiego porównania

s. 1–2

---

<sup>8</sup> S. Youens: *Retracing a Winter's Journey. Schubert's Winterreise*. Ithaca–London 1991, s. 119–120.

To, co ma stanowić przedmiot spojrzenia podróżnika, wykracza poza samą fizyczność krajobrazu. Nie ma on spoglądać bacznie jedynie na „oblicze danej krainy” (*the face of a country*); wzrok ma być dynamiczniejszy, nie ogranicza się zatem do rejestracji (*description*) pola widzenia, lecz ma po le owo konstruować.

Pejzaż jest tym, co kształtuje się w otoczeniu naturalnym na skutek interwencji człowieka, polegającej na przywołaniu tego, co niewidoczne. Mówiąc jeszcze inaczej, pejzaż jawi się nie jako dany, lecz jako komponowany. Gdyby sięgnąć do malarskich refleksji Paula Valéry’ego, okaże się, że Gilpin toruje drogę pejzażystom takim jak Corot, którzy mieli zrewolucjonizować widzenie natury. Szlak owej rewolucji wiedzie właśnie przez ideę kompozycji, czyli uwidaczniania tego, co niewidoczne:

Pierwsi „czyści” pejzażyści komponowali. Corot komponuje jeszcze. Pewnego razu w lesie, ktoś, kto stał patrząc, jak Corot maluje, zapytał nieśmiało: „Ale gdzie widzi pan to drzewo, które umieszcza pan na płótnie?” Corot wyjął fajkę z zębów i nie odwracając się pokazał na pień dębu za nimi...<sup>9</sup>

To, co nie jest bezpośrednio widoczne w naturalnej scenerii, to zasady kompozycji stanowiące domenę estetyki, które muszą zostać nałożone na pole widzenia. Podróżnik Gilpina nie może więc być wędrowcem skupionym na punkcie dojścia (wtedy bowiem nie będzie w stanie zwrócić należytej uwagi na to, co dostrzega niejako jedynie „po drodze”), a po to, aby mógł wyrwać się z tyranii celu podróży (a przy tym zapewne i związanego z nim „interesu” lub sprawy „do załatwienia”), musi być pielgrzymem świadomym sztuki swoich czasów. Sztuka bowiem mityguje, jak widać z rozmyślań Gilpina, stopień zniewolenia człowieka przez cele należące do kategorii ekonomii czy polityki, stanowiących systemowe ramy naszego istnienia w społeczeństwie. Ramy te ograniczają naszą wolność w tym sensie, że narzucają nam hierarchię celów, które wyznaczają horyzont naszych poczynań oraz usuwają sprzed naszych oczu wszystko, co może stanowić przeszkodę na drodze do ich osiągnięcia. Zatem chociaż Gilpin rozpoczyna od zachęty do ograniczenia roli „teorii”, w istocie jego opis podróży rzeką Wye jest tejże „teorii” pochwałą. Podróżny widzi to, co przygotowuje mu „teoretyczne” przygotowanie. James Clifford zauważa, iż etymologiczna pamięć pojęcia „teoria” jest głęboko związana z podróżą:

Grecki termin *theorein* [oznaczał – T.S.] praktykę podróżowania i obserwacji [i odnosił się – T.S.] do człowieka wysłanego z jednego *polis* do drugiego po

<sup>9</sup> P. Valéry: *Rzeczy przemilczane* (z pism o sztuce). Przekł. J. Guze. Warszawa 1974, s. 174.

to, aby być świadkiem religijnej ceremonii. „Teoria” jest więc efektem zmiany miejsca, porównania, dystansu. Aby teoretyzować, należało opuścić dom.<sup>10</sup>

Ów związek między teorią a przemieszczaniem się w przestrzeni uderza także Derridę, kiedy w swym traktacie o Kancie powiada: „Teoria rozwija się tak łatwo, jak gdyby szła po maśle lub toczyła się na kółkach”<sup>11</sup>.

Świadomość prawideł sztuki ma więc spowolnić nasz pośpieszny marsz, skłonić nas do zmiany tempa, a tym samym przybliżyć nasze oko do spostrzeżenia, do prawdy. To, co zauważymy, zestawiając ze sobą pryncypia sztuki z widokiem rozciągającym się przed nami, będzie „ufundowane na prawdzie” (*founded in truth*), gdyż ukształtowany w ten sposób widok będzie wolny od dwóch przywar: nie będzie jedynie teoretyczną dywagacją estety (bowiem przed oczyma jawi się nam fizyczny kształt natury), ani też nie grozi mu całkowite zagłębienie się w tym, co naturalne. Podróżnik ma więc za zadanie konstruowanie pola widzenia tak, iż nie traci ono kontaktu z fizycznymi kształtami przedmiotów, lecz poddaje owe zewnętrzne impulsy dalszej obróbce, korygując naturę sztuką, nie dopuszczając wszakże do hegemonii sztuki nad naturą. Spostrzeżenia – jeszcze „ciepłe” (*taken warm*) – dopływają do nas nieustannie od strony natury (*as they arise*), lecz równie nieustannie poddawane są kształtowaniu przez estetyczne kategorie i mechanizmy działające w umyśle postrzegającego.

Widok pejzażu kształtuje się zatem w sposób następujący: najpierw jest natura w jej rozlicznych formach, które ciągle zapełniają pole naszego widzenia. Czasownik *arise*, którym posługuje się Gilpin, sugeruje wizję natury jako ruchu konstelacji kształtów bezzwłocznie (*warm*) poddawanych opisowi w relacji do pryncypiów sztuki krajobrazowej. Te dwie procedury korekcyjne (deskrypcja i świadomość pryncypiów sztuki) sprawiają, że nasza percepcja krajobrazu ma szansę zbliżenia się do prawdy (*have a better chance of being founded in truth*), co pozwala na wyciągnięcie wniosku, iż **prawda pejzażu jest jedynie w jakiejś części prawdą zakorzenioną w samej naturze, po części zaś jest efektem naszego nieustającego z nią dialogu**. Widok, być może, nie dociera do nas wyłącznie jako wynik teoretycznych założeń, lecz udział teorii w jego kształtowaniu jest znaczny. Pejzaż powstaje nie drogą zwykłej rejestracji, lecz rodzi się z rozbieżności między tym, co widzimy, a tym, czego obserwowanym przez nas przedmiotom „brakuje” do tego, aby w estetycznym przetworzeniu (np. w obrazie) mogły być przez kogoś innego uznane za piękne. Jak pisze Valéry, kompozycja pejzażowa została wymyślona dla

<sup>10</sup> J. Clifford: *Notes on Travel and Theory*. In: *Inscriptions*. Vol. 5: *Traveling Theories: Traveling Theorists*. Santa Cruz 1989, s. 177.

<sup>11</sup> J. Derrida: *Prawda w malarstwie...*, s. 64.



zastąpienia nieświadomych konwencji, które przynosi proste naśladowniczo rzeczy widzialnych, konwencją świadomą, która przypomina artyście, że widzieć i czuć piękno, a [...] sprawić, by zostało odczute, to dwie różne rzeczy.<sup>12</sup>

## Teatr/wydarzenie

Musimy pamiętać, iż wizja świata Gilpinowskiego podróznego oparta jest na rozumieniu istnienia jako sekwencji przedstawialnych wydarzeń. To, co nie wynurza się jako element zdarzenia, nie pozwala uchwycić swojego dramatyzmu, nie nadaje się do obserwacji, a zatem nie stanowi materii życia, lub inaczej: jest trudno dostrzegalnym tłem istnienia, kanwą dla tego, co ma zdarzeniowy, zjawiskowy charakter. Gdy nasz wikariusz odwiedza rodową posiadłość Lenthalów w Burford, jego uwagę zwraca portet rodziny Tomasza Morusa pędzla Holbeina. Skomentowawszy – uprzednio starannie przeliczone – jedenaście postaci, Gilpin koncentruje się na tym, co – jego zdaniem – stanowi przedmiot płótna, czyli na „dyspucie dwóch młodych dam” (s. 4). Aby jednak mogła ona stać się przedmiotem obrazu, musi wedle Gilpina nawiązywać „prawdopodobnie do jakiejś dobrze znanej w rodzinie historii”. Udane dzieło sztuki musi zatem być, zdaniem autora naszego trawelogu, wyprowadzone z tego, co daje się dosłownie lub przenośnie „opowiedzieć” (*a story*), to zaś jest możliwe wtedy, gdy poszczególne elementy owej konstelacji stają się „zdarzeniem”, czyli wtedy, gdy jesteśmy w stanie prześledzić łączące ich nici powiązań. **Sztuka jest więc zabiegiem pozwalającym na dostrzeganie i przedstawianie gęstej sieci relacji między uczestnikami znajdującymi się w danym miejscu i sytuacji.**

Jeszcze inaczej mówiąc, poszczególne osoby lub rzeczy w owym miejscu pojawiające się winny ogniskować swoje istnienie na jednym wspólnym punkcie i dopiero spełniwszy ów podstawowy warunek mogą stać się przedmiotem udanego przedstawienia, czyli takiej reprezentacji, która z kolei pozwala skupić na sobie uwagę widza. **Tylko zogniskowana uwaga ludzi przedstawionych na obrazie, czyli jedynie zdarzenie obejmujące ich wspólnotą losu absorbuje i zainteresowuje odbiorcę.** W dygresyjnym akapicie na tej samej stronie Gilpin powiada:

W istocie każdy obraz przedstawiający dzieje rodziny winien opierać się na jakiejś historii, domowym wydarzeniu (*domestic incident*), które w jakimś stopniu skupia uwagę wszystkich postaci.

<sup>12</sup> P. Valéry: *Rzeczy przemilczane...*, s. 174.

Obraz nie może być zatem jedynie zbiorem odrębnych jednostek (Gilpin krytycznie wyraża się o takiej tendencji u van Dycka); muszą one być ukazane w stanie zaangażowania w sytuację, w której się znajdują, sytuacja ta musi ich obchodzić, nie mogą one zgłaszać wobec niej swojego *desinteressement*. Sztuka pozwala na przedstawianie rzeczywistości jako sieci relacji, gdyż ukazuje przedmioty i osoby jako zatroskane rzeczywistością i nią zatrudnione (w znaczeniu oddawania na jej rzecz trudu swojej uwagi). Gilpin chwali Reynoldsa za to właśnie, że wykorzystuje „płodność swej inwencji” po to, by ukazywać na swych płótnach postaci w rzeczywistość „uwikłane”, „zamotane” w sytuację, w której się znajdują „spowite” i niejako okryte jej „fałdami”, tyleż ją tworzące, co przez nią tworzone, będące nitkami w jej fakturze i jednocześnie tę fakturę tkające. Wszystkie te znaczenia odczytujemy w czasowniku *employ*, który pojawia się w dygresji Gilpina: Reynolds jest wielki, jego postaci bowiem namalowane są jako głęboko „wikłające się” (*employing*) w zdarzenie ukazane na płótnie. Dodajmy: *employ*, dzisiaj znane głównie jako czasownik „zatrudniać”, historycznie wiedzie nas w stronę czasownika *ply* z jego pochodnymi *implicate* i *imply*, w których mocno widać jeszcze cień pierwotnego znaczenia *ply* – ‘kształtować’, ‘naginać’, ‘fałdować’. Rzeczywistość jest dla Gilpina zrozumiała po interwencji pryncypiów sztuki, te zaś wymagają, aby istnienie ukazało się jako sekwencja poddających się narracji anegdot-wydarzeń; świat jest postrzegalny jako zdarzenie, czyli ma charakter teatralny.

Ta sama zasada teatralizacji sprawuje władzę nad percepcją pejzażu. Jeżeli świat ma charakter zdarzenia teatralnego, sceny, na której rozgrywa się jakaś opowieść przyciągająca uwagę uczestników i obserwatorów, pejzaż nie zostaje wyjęty spod władania tej zasady. Nie próżno Gilpin pisał o „scenerii” (*natural scenery*); to, co w skrócie zwiemy „widokiem”, w istocie jest zawiłą grą wielu elementów pojawiających się na scenie, jaką jest pole widzenia. Pejzaż jako zespół zjawisk zachodzących na scenie podporządkowany jest zasadzie koncentracji elementów tworzących jedno spójne wydarzenie. Tam, gdzie cząstki i okruchy widoku rozprzeczają się w polu widzenia, czyli tam, gdzie następuje dezintegracja scenerii, tam nie może być mowy o malowniczości. Pejzaż malowniczy (*picturesque*) to pejzaż zintegrowanych elementów. Spoglądając na Ross, miejsce rozpoczęcia wędrówki rzeką Wye, Gilpin pisze:

Ross położone jest wysoko i rozciąga się z niego wiele odległych widoków, lecz najbardziej godny podziwu i najbardziej cieszący oko [*amusing*] jest ten, który oglądać możemy z cmentarza. Składa się nań łagodny łuk [*easy sweep*] rzeki Wye i rozległa kraina leżąca za nią. Lecz widok ten nie jest malowniczy. Nie znaczą go bowiem żadne charakterystyczne przedmioty:

rozpada się na zbyt wiele fragmentów; a poza tym spoglądamy nań ze zbyt wysoko położonego punktu widzenia

s. 6

Fragment ten zwraca uwagę nie tylko dlatego, że podkreśla wyraziście potrzebę skupienia elementów pejzażu dla nadania mu waloru malowniczości, ale także dlatego, iż pozwala nam zorientować się, że pejzaż nie jest efektem wyłącznie rejestracji jego części, lecz przede wszystkim stanowi wynik zabiegów intelektualnych. Mają one zwrot analityczny i krytyczny. To, co następuje po zarejestrowaniu przez oko pola widzenia („łagodny huk rzeki Wye i rozległa kraina leżąca za nią”) jest procesem analizy mającym wyszukać części składowe widoku („Składa się nań...”) i osądem krytycznym („spoglądamy nań ze zbyt wysoko położonego punktu widzenia”). Kolejnym etapem jest postulatywne myślenie podsuwające nam to, co jest nieobecne i niewidoczne, a co w istocie byłoby niezbędne dla uszlachetnienia widoku („charakterystyczne przedmioty”). To w tym momencie właśnie zjawia się sztuka, która nadaje piętno danemu widokowi. Pejzaż jest więc tak czy inaczej dziełem sztuki, gdyż musi on uwzględniać to, co jest jakby do widoku „dodane”, co jest „uzupełnieniem” rzeczy widocznych i fizycznie obecnych w polu widzenia. Sztuka widzenia stanowi zatem stopniowe uzmysławianie sobie, do jakiego stopnia przedmiot postrzegany jest w istocie nieobecny w kształcie, w jakim się nam jawi. Gregory Bateson ujmuje to w stwierdzeniu, iż

nie widzimy przedmiotów i osób na zewnątrz nas; dostrzegamy „wyobrażenia” [*images*] owych (hipotetycznych zatem) bytów należących do świata zewnętrznego.<sup>13</sup>

Zalążek podobnego myślenia Gombrich dostrzega u Leonarda da Vinci, który traktuje pejzaż jako przejaw boskich możliwości artysty, który najpierw obmyśla świat w swym umyśle, a potem wykonuje go „rękoma”<sup>14</sup>.

**Pejzaż jest, według Gilpina, nie tyle samym widokiem, ile jego znakiem.** Może on pozostać postulatem wyłącznie wyobraźniowo-mentalnym (tzn. pozbawionym fizycznego wyrazu), może jednak przybrać formę kompozycji, stając się np. namalowanym przez artystę obrazem. Siła sztuki leży bowiem w ogniskowaniu naszego spojrzenia; gdy natura dopuszcza widzenie pozbawione punktu skupienia, które może być źródłem przyjemności, sztuka – zdaniem Gilpina – pozwala na to, by pewien wi-

<sup>13</sup> G. Bateson i M.C. Bateson: *Angels Fear. Towards an Epistemology of the Sacred*. Toronto-New York 1987, s. 102.

<sup>14</sup> E.H. Gombrich: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*. Chicago 1966, s. 114.

dok nabrał cech charakterystycznych, których nieodzowność podkreślał już cytowany przed chwilą fragment trawelogu. Stąd nie do końca można przyjąć sąd, iż pejzaż (podobnie jak martwa natura) pozbawiony jest wątku narracyjnego<sup>15</sup>; pejzaż roztacza się bowiem nie tylko **przed** naszymi oczyma, ale także jest projekcją tego, co rozgrywa się w nas, w naszym myśleniu i refleksji.

## Wolność i ograniczenie

O ogniskującej mocy sztuki mówi Gilpin wyraźnie nieco dalej. Dzieła architektury i – co szczególnie ciekawe – przemysłu („opactwa, zamki, wsie, wieże kościołów, młyny i mosty”, s. 14) stanowią dla podróżnego co najwyżej interesujący ornament pejzażu (*last of its ornaments*) tak długo, dopóki wędrowcowi obce jest pragnienie utrwalenia widoku, czyli wydobycia go z naturalnej sekwencji widoków i zamrożenia w wyodrębnionej przestrzeni. Zacytujmy dłuższy fragment Gilpina:

Śledząc uroki natury, błądzimy swobodnie pośród lasów, jezior, skał i gór. Różne scenerie, na jakie napotykamy, dostarczają nam niewyczerpanego źródła przyjemności. I chociaż dzieła sztuki przydają im często ożywienia i kontrastu, przecież nie są dla scenerii owych niezbędne. Cieszą nas one i bez nich. Kiedy jednak chcemy scenerię jakową umieścić na płótnie, czyli kiedy oko nie ma wykroczyć poza ramę malowidła i nie może już błądzić pośród różnorodności natury, pomoc sztuki staje się nieodzowna i wówczas pragniemy, aby zamek, czy opactwo jakie nadały scenerii owej znaczenia. I w rzeczy samej, rzadko jedynie malarz krajobrazu sądzi, iż dzieło jego jest doskonałe, jeżeli nie zaznaczy w nim jakiego przedmiotu o wspomnianym charakterze

s. 14

Dwa rodzaje spojrzenia budują dramaturgię przywołanego tekstu. Z jednej strony jest oko wędrowca, i to charakteryzuje się wolnością; z drugiej mamy spojrzenie artysty lub – szerzej – człowieka dążącego do zapamiętania kształtu świata możliwego jedynie dzięki powierzeniu go znakom, a to oko napotyka na ograniczenia. Pierwszemu spojrzeniu towarzyszy otwarta przestrzeń i ruch pozbawiony wyraźnego celu (*range*);

---

<sup>15</sup> Patrz N. Bryson: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Ma. 1990; J. D. Hunt: *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening During the Eighteenth Century*. Baltimore 1976.

drugie zamknięte jest w przestrzeni ramy obrazu, *confined within the frame of a picture*. Między „swobodnym krążeniem” (*we range at large*), jakim jest bycie, a ograniczeniem i zamknięciem będącym domeną pamięci i sztuki powstaje pejzaż. Owo *at large* spełnia szczególną rolę, ponieważ znaczenia tej syntagmy skupiają wszystko to, co odróżnia spojrzenie wędrowca od widzenia artysty: wyswobodzenie z okowów, rozległość horyzontu i przestrzeni, a także brak precyzyjnie oznaczonego celu. Natura dostarcza nam przyjemności (*pleasure*) i cieszy nas (*amuse us*) jedynie wtedy, gdy doświadczana jest w ruchu wyswobodzonym od rygoru ścisłej marszruty (*range*), w toku percepcyjnym, który moglibyśmy nazwać nie progresywnym, lecz dygresyjnym. Znaczenie tak doświadczanej scenerii polega paradoksalnie na tym, iż jest ona właśnie jakby „bez znaczenia” (*consequence*). Znaczenie dokonuje się za sprawą dzieła rąk ludzkich, przy czym dzieło spełnia tę rolę dopiero wówczas, gdy stanie się fragmentem obrazu; tkwiąc pośród przedmiotów natury, pozostaje – jak widzieliśmy – jedynie ozdobnikiem, późnym ornamentem dodanym do niepomniernie starszego dzieła (*last of its [Nature’s] ornaments*), starannie odróżnianym od „ziemi, lasów i skał” stanowiących „oryginalne ozdobniki” (*native ornaments*, s. 15) natury. Stworzony przez człowieka przedmiot bez przeniesienia go na płótno lub papier nie będzie piękny w sposób „czysty” i – jak by powiedział Kant – zostanie zdegradowany do roli ozdobnika (*Schmuck*). **Sztuka ogniskuje nasze spojrzenie; jest przejściem od pojmowania bycia jako bezładnej wędrówki do spełniania się bycia w porządkującym żywiole pamięci.** Tym samym sztuka ogranicza naszą swobodę, a ramy malowidła są owego ograniczenia manifestacją. Jednak to dzięki ramie właśnie obraz podejmuje dialog z obserwującym go okiem, staje się zaproszeniem, którego przyjęcie stanowi zgodę na podróż w przestrzeni przedstawionego na płótnie świata. Peter Quennell zauważa, iż to, że wszedłszy do obcego pokoju, zwracamy baczną uwagę na wiszące na ścianie obrazy, wynika „z nadziei przekroczenia granicy ramy i wejścia w świat, którego nigdy wcześniej nie odwiedziliśmy”. Konsekwencje takiej pokusy przedstawia zaś, spoglądając na obraz Poussina, przedstawiającą scenę wnoszenia zwłok Fociona z Aten:

Gdybyśmy ulegli tej pokusie czeka nas długa droga; spędziwszy dzień na polach minimy więcej mieszkańców tej krainy niż moglibyśmy policzyć [...]. Wieśniak zajmuje się swoim stadem, na wozie zaprzęgniętym w woły jadą dwie postacie w dziwnych szatach. Przez środek galopuje ubrany na czerwono jeździec, a daleko w tle procesja przechodzi przy dźwiękach muzyki pod murami świątyni.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> P. Quennell: *The Pursuit of Happiness*. Boston–Toronto 1988, s. 85, 87.

Umieszczając wytwory człowieka w pejzażu, Gilpin zarazem podkreśla rolę ograniczającej ramy. Wskazuje bowiem dobitnie, że dopiero taka interwencja poprawiająca rzeczywistość może być źródłem przyjemności, a więc bez ram pozostałibyśmy na łasce chaosu natury. Dążąc do odebrania przedmiotom statusu spóźnionego, ornamentacyjnego dodatku i nadania im prawdziwej godności, potrzebna nam jest właśnie rama, chociaż nie powinna ona rzucać się w oczy, uderzać nas swoim ostentacyjnym bogactwem; liczy się bowiem sam fakt „wycięcia” fragmentu rzeczywistości, a nie jego nachalne akcentowanie. Można by zatem powiedzieć, iż Gilpin pragnie uniknąć Kantowskiego dylematu parergonu będącego

rodzajem pomieszania wnętrza i zewnątrz, ale takiego pomieszania, które nie jest jednolitym stopem, ani jakimś półśrodkiem, to jest zewnątrz, które jest wtopione w środek wnętrza, aby je tym wnętrzem uczynić.<sup>17</sup>

Gilpin nie posługuje się pojęciem „piękno”, pozostając w kręgu „przyjemności” i „uciechy”, gdyż celem jego estetyki jest zbadanie warunków, w jakich konstytuuje się „malowniczość” pejzażu. O okolicznościach powstawania malowniczości możemy powiedzieć tyle, że w przypadku przyrody obywają się one bez konieczności udziału wytworów rąk ludzkich, natomiast w dziele sztuki, które samo jest już tworem człowieka, artysta winien koniecznie ująć produkty kultury. Gdyby w sumującym zdaniu Kanta pochodzącym z „analityki wzniosłości” „Piękno przyrody jest piękną rzeczą; piękno sztuki jest pięknym przedstawieniem pewnej rzeczy”<sup>18</sup> („Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge”) podstawić „malowniczość” w miejsce „piękna”, otrzymalibyśmy wykładnię Gilpinowskiej teorii wczesnromantycznego pejzażu. Wszelako ręka artysty przedstawia u Gilpina nie tylko „pewną rzecz”, lecz jest to rzecz będąca już dziełem ręki innego człowieka.

W myśli Gilpina można dopatrzeć się niemal obsesyjnego skupienia na działalności człowieka, której nieustanna energia oscyluje między tworzeniem a zniszczeniem. Ręka budująca jest także ręką niszczącą, przy czym dla naszego podróżnika obydwa te działania mają znaczenie dla kształtowania się malowniczości. To, co malownicze, ma koncentrować się na śladach człowieka, przy czym to właśnie „ślad” stanowi o obecności kultury. Człowiek jest bowiem obecny w pejzażu Gilpina w specyficzny sposób: znaczy nie poprzez swoją bezpośrednią obecność, lecz przez jej ślad, widoczną oznakę swego bycia. Gdyby utrzymywać terminologię

<sup>17</sup> J. Derrida: *Prawda w malarstwie...*, s. 76.

<sup>18</sup> I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*. Przeł. J. Gałęcki. Warszawa 1986, s. 237.

Kantowską, powiedzielibyśmy, że obecność człowieka – choć nieodzowna – jest jakby „nieumyślna” (*nicht absichtlich*), taka, jaką jawi się królewickiemu filozofowi celowość sztuki:

[...] celowość w wytworze sztuki pięknej jakkolwiek jest umyślną, musi jednak wydawać się nieumyślną; znaczy to, że na sztukę piękną musimy patrzeć jak na przyrodę, chociaż świadomi jesteśmy tego, że jest sztuką.<sup>19</sup>

Figurą manifestującą doskonale elementy śladu obecności, obecności nieumyślnej jest ruina. Bez wątpienia kryje się w niej przeszła jaskrawa manifestacja pracy człowieka, lecz w obecnej formie jaskrawość owa znika, sprawiając, że budowla jakby wtapiała się w naturalne otoczenie. Opisując ruiny słynnego opactwa w Tintern Gilpin, zbliży się do istoty ruiny, gdy powie, iż opactwo jest „urzekającą ruiną”, ponieważ „Przyroda zawładnęła nią jak częścią samej siebie” („Nature has now made it her own”, s. 33). Jednocześnie mechanizm historii powoduje, że ruina jest miejscem, w którym splata się dłoń tworząca z dłonią burzącą. Tak też odnotowuje swe wrażenia Gilpin, odwiedzwszy zamek w Ragland:

Zamek Ragland zawdzięcza swą doskonale malowniczą postać Cromwellowi, który położył na nim swą żelazną dłoń i skruszył w ruinę

s. 49

Sam nasz podróżnik przeżywa pokusę, aby nadać ruinie Tintern bardziej właściwy charakter:

Rozsądnie użyty młotek przysłużyłby się dobrze, aby rozłupać niektóre z nich [szczytów dachów – T.S.]

s. 33

## Wzniosłość

Możemy domniemywać zatem, że piękno nie odgrywa głównej roli w Gilpinowskiej medytacji także dlatego, że nasz wędrowiec postawiony między różnorodnością natury (*varieties of nature*) a jednorodnością obrazu przeżywa inaczej niż Kant dylematy piękna. Autor *Krytyki władzy sądzienia* rozróżnia między upodobaniem w różnorodności (*Wohlgefal-*

<sup>19</sup> Ibidem, s. 230.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 108.

*len an dem Mannigfaltigen*), które oparte jest na pojęciu pozwalającym znaleźć wspólny mianownik dla wielu elementów, a upodobaniem w pięknie jako takim (*Wohlgefallen an der Schönheit*), które bez pośrednictwa jakiegokolwiek pojęcia łączy się wprost z przedstawieniem, przez które udostępnia się nam przedmiot<sup>20</sup>. Gilpin zdaje się sądzić zgoła odwrotnie: różnorodność form natury może obyć się bez jednoczącego je pojęcia, stąd oko i myśl wędrowca mogą meandrycznie przemieszczać się w przestrzeni, nie zmierzając do wyraźnie oznaczonego celu (*range at large*). Natomiast artysta przystępujący do przedstawienia fragmentu przyrody winien przywołać go dopiero wtedy, gdy zdoła uzmysłowić sobie właściwe znaczenie malowniczości, a zatem dopiero wówczas, gdy pojęcie pozwoli mu na odpowiednie zorganizowanie i „skonfigurowanie” przedstawianych przedmiotów. W tej koncepcji „upodobanie” nie jest lokowane w pięknie, lecz właśnie w pojęciu odpowiedniej kompozycji projektowanym na elementy naturalnej scenerii.

**U podstaw myślenia i malarstwa Gilpina leży przeświadczenie o tym, iż sztuka poprawia mankamenty natury, zmuszona do podjęcia tego zadania przez ograniczoność powierzchni, na której się manifestuje. Gdy otwarty horyzont przyrody dopuszcza brak kompozycyjnej dyscypliny, zamknięty, wąski widnokrąg malowidła domaga się respektowania reguł konstruowania i łączenia ze sobą form. Gilpin ujmuje to bez osłonek:**

Natura jest zawsze wspaniała w rysunku, lecz bardzo nierówna względem kompozycji. Jest godną podziwu kolorystką i zestawia swe kolory z nieskończoną różnorodnością i niezrównanym pięknem; lecz rzadko tylko bywa w zakresie kompozycji poprawna na tyle, by stworzyć harmonijną całość

s. 18

Kilkadziesiąt lat później Oscar Wilde podejmie tę samą myśl w eseju *Zanik kłamstwa*.

Pejzaż Gilpina jest więc przebudowany względem rzeczywistej scenerii, jest krajobrazem odpowiednio skonfigurowanym z ideą malowniczości, a zatem można go określić mianem pejzażu poddanego władaniu pojęcia. Malarz nie śledzi i nie bada przyrody po to, aby syntetycznie przetworzyć te dane w swoim obrazie, lecz przemodelowywuje rzeczywistość na płótnie tak, aby sprostac mogła wyznawanemu przezeń modelowi kompozycji. Mówiąc jeszcze inaczej, kompozycyjna siła sztuki podporządkowana pojęciu malowniczości pojawia się u Gilpina jako element pośredni między przedmiotem natury a doznaniem wzniosłości, do którego wika-riusz z Boldre nie dotarł w swej estetyce pejzażu. Kant twierdził, iż „przyroda jest wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga



za sobą ideę nieskończoności (*Unendlichkeit*)”<sup>21</sup>, a zabiegi wyobraźni zmierzające do uchwycenia owego ogromu okazują się nieskuteczne. Z jednej strony mamy więc „absolutną całość” (*das absolute Ganze*) jako „niezmienną miarę podstawową przyrody” traktowaną jako przebłysk nieskończoności; z drugiej – chybione starania wyobraźni, których efektem jest to, że żaden przedmiot nie wydaje się właściwy do przedstawienia owej nieskończoności i w rezultacie „nie tyle o przedmiocie można wydać sąd, że jest wzniosły, ile raczej o nastroju umysłu (*Gemüthsstimmung*) przy ocenianiu go”<sup>22</sup>.

Skoro więc Gilpinowski artysta rekonfiguruje naturę na swym płótnie, czyni to dlatego, że dokonuje translacji nieskończoności (natury) na język tego, co skończone (malowidło). Poszukując jednak uparcie dzieła ludzkiej kultury (zamek, opactwo, młyn) jako punktu ogniskowego estetycznego przedstawienia, zatrzymuje się w pewnym miejscu drogi przebytej przez Kanta; gdy filozof przestrzegał przed powierzaniem skończonym przedmiotom roli sygnalizującej nieskończoność, Gilpin przeciwnie: cały nacisk kładzie na to, co oddane jest mierze i harmonijnej kompozycji. Podczas gdy wyobraźnia u Kanta zostaje tyleż pobudzona, co powstrzymana, Gilpin umieszcza wyobraźnię w sferze romantyczności, czyli tego, co wyłamuje się poza miarę kompozycji i zakłóca ją swoim anarchizmem.

Czytamy u Gilpina:

Nie możemy wszakże nazwać owych widoków malowniczymi. Ukazują się nam już to ze zbyt wysokiego punktu widzenia, już to mają w sobie zbyt mało cech je wyróżniających. Zdarza się także, że nie układają się w taką kompozycję, jak to byłoby wskazane na płótnie. Są wszelako niezwykle romantyczne i uwalniają jak najprzyjemniejsze wybuchy wyobraźni

s. 40

Uderza nas fascynacja miarą: wszystko poddane jest rygorom wymiarzonego płótna (*canvas*), powinno unikać tego, co nadmierne (*too high*) i wykazywać się wyraźnym rysunkiem cech charakterystycznych pozwalających na zidentyfikowanie przedmiotu (*characteristic*). Wyobraźnia natomiast jest siłą eksplozywną i destabilizującą porządek (*riot of imagination*), stąd jej dekonstrukcyjny potencjał musi być neutralizowany tym, iż efektem działania wyobraźni jest to, co przyjemne (*the most pleasing*). Dwa charakterystyczne zabiegi Gilpina – skupienie naszej uwagi na dziełach rąk ludzkich zamiast na żywiołach natury oraz podkreślenie roli przyjemności kosztem takich doznań, jak przestrasz (*Burke’owski terror*)

<sup>21</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 149.

prowadzą w efekcie do zastąpienia w jego teorii estetycznej Kantowskiej wzniosłości przez malowniczość.

Ta ostatnia kategoria zdaje się należeć do Kantowskiej klasy „sztuk przyjemnych” (*Angenehme Künste*) charakteryzujących się tym, iż ich „celem jest jedynie delektowanie się”, a nie głęboki proces poznawczy. Przykłady owego „delektowania się”, które podaje Kant („dar interesującej narracji, inicjowanie w towarzystwie swobodnej i ożywionej rozmowy... sposób w jaki udekorowano stół, by sprawiał przyjemność...”<sup>23</sup>), nieobce byłyby i Gilpinowi, bowiem w istocie zwracają się one w stronę oświeceniowego ideału kulturalnej rozmowy jako głównego sposobu spełniania się kultury danego społeczeństwa. Gdy wspomniany autor zauważa, iż „kraina ta rychło traci swój malowniczy charakter i staje się niemiłym, opuszczonym dzikim pustkowiem” (*a bleak unpleasant wildness*, s. 43) jest w tym sądzie nieodrodnym uczniem doktora Johnsona: towarzyskie udzielanie się i komunikowanie jest ideałem, który malowniczość pozwoli zachować, któremu natomiast wzniosłość zagrozi śmiertelnie. Gdy drogowskaz podróżnika chcącego udać się szlakiem myśli Kantowskiej wzniosłości pokaże

Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki<sup>24</sup>,

Gilpin podsumuje je jako „opuszczone, niemiłe, dzikie pustkowienie” i zwróci się w stronę wytworów ludzkiej kultury.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 228.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 158.

Tadeusz Sławek

### Journey as a theory of observation What happened by the River Wye one summer

#### Summary

The text of the famous at the end of the 18<sup>th</sup> century travelogue written by William Gilpin entitled *Observations on the River Wye* served as the basis for considerations about the phenomenon of a landscape, the way of experiencing it by a man and a transformation into scenery being a record of a perceptive and esthetic experience of the world. The rea-

ding of the Gilpin's text shows that scenery is formed in the natural environment as a result of the intervention of a man, which consists in calling what is not seen. What appears as scenery is thus not a pure visual information, but a result of a careful, though perhaps an unconscious, process of composing. The rules of a visual composition being a domain of esthetics are directly invisible in our surroundings. A traveler becomes thus liberated from the hegemony of the destination point, becoming a pilgrim conscious of the art of his times. The truth of scenery is thus only partially rooted in the nature itself; to a large degree, it is a result of our dialogue with it. The art focuses our eye; it is a transition from a comprehension of being as a disordered travel to a fulfillment of being in the ordering element of memory. It is worth mentioning, however, that a conviction that art straightens the shortcomings of nature, being forced to take this task through the limits of the surface, which it manifests on, lies at the ground of thinking and painting of Gilpin.

Tadeusz Sławek

## Eine Reise als visuelle Theorie Was ist in einem Sommer an dem Fluss Wye geschehen?

### Zusammenfassung

Der Text von dem schon Ende des 18.Jhs berühmten Reisenden William Gilpin *Observations on the River Wye* diente dem Verfasser als ein Vorwand, über das Phänomen der Landschaft und deren Wahrnehmung von dem Menschen nachzudenken. Aus der Lektüre des Gilpins Werkes geht hervor, dass eine Landschaft in der natürlichen Umwelt in Folge menschlicher, auf dem Zurückrufen von dem was unsichtbar ist, beruhender Eingriffe entsteht. Das, was wir als Landschaft wahrnehmen, ist also keine rein visuelle Größe, sondern Folge des sorgfältigen, obwohl auch unbewussten, Komponierungsprozesses. Das, was in unserer Umwelt verborgen ist, das sind gerade Prinzipien der visuellen Komposition, die die Domäne der Ästhetik sind. Der Reisende befreit sich also von der Vorherrschaft des Bestimmungspunktes und wird ein Pilger, der der Kunst seiner Zeit bewusst ist. Die Landschaftswahrheit ist daher nur teilweise in der Natur selbst eingewurzelt, sie ist eher das Resultat des menschlichen Dialogs mit der Natur. Die Kunst konzentriert unseren Blick; sie ist ein Übergang von dem, als eine chaotische Wanderung aufgefassten Dasein zur Verwirklichung des Daseins im ordnenden Gedächtniselement. Es ist aber beachtenswert, dass Gilpin davon überzeugt ist, die Kunst ist im Stande, die Nachteile der Natur zu verbessern, weil sie dazu durch ihr begrenztes Äußerungsgebiet gezwungen ist.